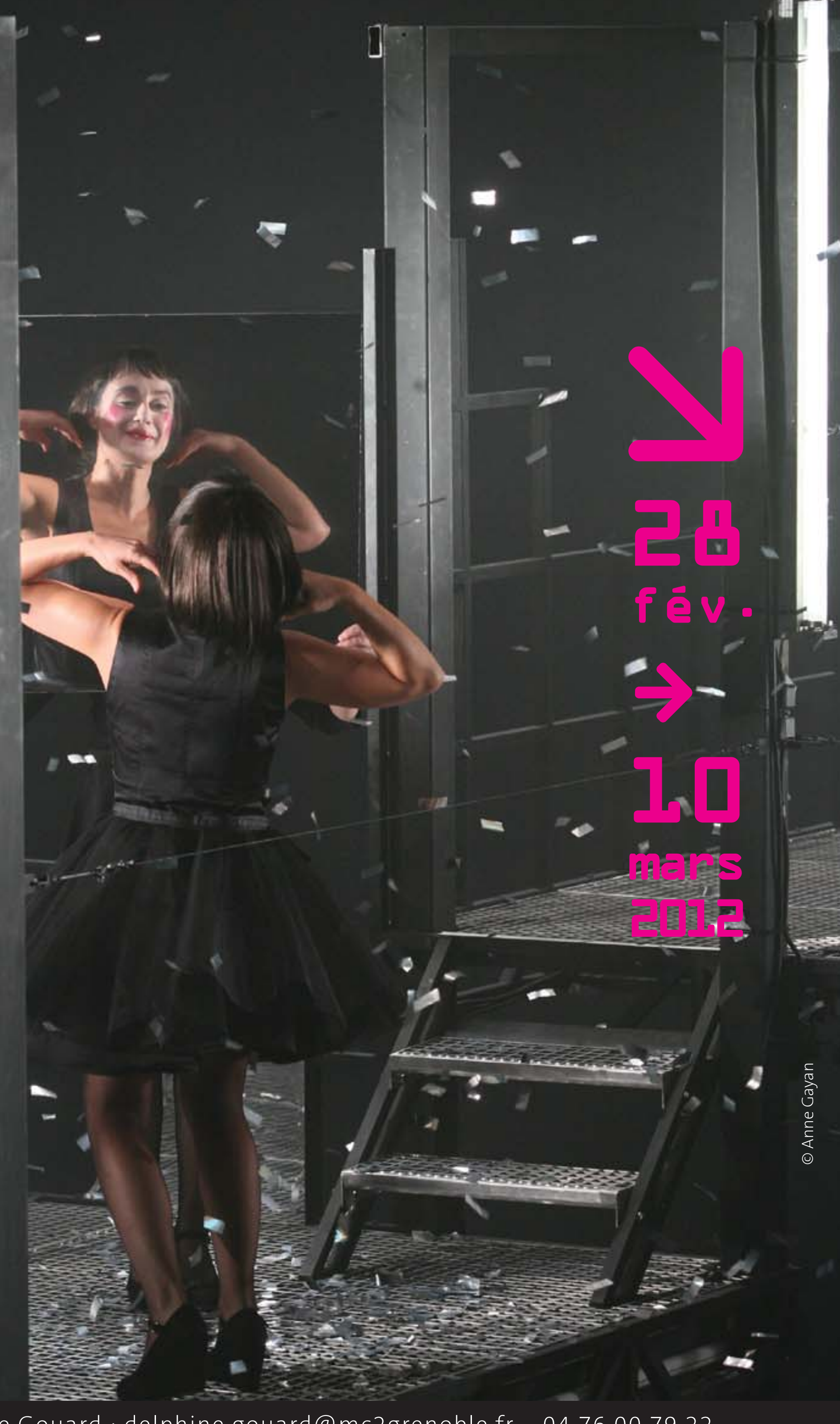
MC2: Les Bonnes

<de> Jean Genet
<mise en scène> Jacques Vincey



28 fév. → 10 mars 2012

dossier pédagogique

réalisé par Sylvie Cherel|
théâtre du Beauvaisis|

© Anne Gayan

MC2: Grenoble <Contact> Delphine Gouard : delphine.gouard@mc2grenoble.fr – 04 76 00 79 22



Aller + loin

Projection

<lundi 5 mars à 19h30> Salle Juliet Berto

En collaboration avec la cinémathèque de Grenoble.
Projection du film *Jean Genet, le contre exemplaire de Gilles Blanchard*

Table ronde

<mardi 28 février à 18h30>MC2: Salle Vidéo

« Une conscience monstrueuse de la domesticité ? »

Table-ronde animée par Anne Meunier avec Claude Coste, professeur de littérature à l'université Stendhal, Albert Maitre, praticien de la psychanalyse, et Jacques Vincey.

Sommaire

Distribution

<de>	Jean Genet
<mise en scène>	Jacques Vincey
<avec>	Hélène Alexandridis <Solange> Marilú Marini <Madame> Myrto Procopiou <Claire>
<et la participation de>	Vanasay Khamphommala
<collaboration artistique>	Paillette
<assistant à la mise en scène>	Vanasay Khamphommala
<scénographie, costumes, maquillage>	Pierre-André Weitz
<assistante aux costumes>	Nathalie Bègue
<lumière>	Bertrand Killy
<musique, son>	Frédéric Minière, Alexandre Meyer
<régie générale>	André Neri
<régie lumière>	Pauline Guyonnet
<régie son>	Frédéric Minière, Clément Aubry
<construction du décor>	Fabienne Killy, Bertrand Killy, Florent Gallier
<relations avec la presse>	Claire Amchin / l'autre bureau
<production, diffusion>	Emmanuel Magis / A N A H I assisté par Mélanie Charreton

<production> Compagnie Sirènes

<coproduction> Le Granit, scène nationale de Belfort > scène nationale d'Albi > Théâtre du Beauvaisis > Gallia Théâtre > Scène conventionnée de Saintes > Espace Jacques Prévert Théâtre d'Aulnay-sous-Bois > Centre des Bords de Marne Le Perreux > La Coursive, scène nationale de La Rochelle > Scène nationale d'Aubusson > Théâtre des 13 vents CDN de Montpellier.

<avec le soutien de> La DRAC Île-de-France / ministère de la Culture et de la Communication.

Jacques Vincey est artiste associé pour trois ans (2011-2013) au Théâtre du Nord–Théâtre National Lille-Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais et en résidence au Centre des bords de Marne–Le Perreux.
Direction de production, diffusion c[ie] sirènes Emmanuel Magis / A N A H I
Création en octobre 2011 au Granit, scène nationale de Belfort. Au Théâtre de l'Athénée en janvier-février 2012. En tournée en novembre-décembre 2011 et mars-avril-mai 2012

L'auteur et son œuvre

Jean Genet

Né à Paris le 19 décembre 1910 de père inconnu (son nom était Frédéric Blanc selon les archives de l'Assistance publique) et abandonné à sept mois par sa mère, Camille Gabrielle Genet, Jean Genet est confié à l'Assistance publique, puis placé chez des paysans du Morvan (1918).

En 1920, accusé de vol, il est envoyé à la maison de redressement de Mettray, s'en évade dix ans plus tard et s'engage pour cinq ans dans la Légion étrangère, ne tardant pas à déserter pour mener une vie errante (de 1930 à 1940) à travers l'Europe des ports et des bas-fonds (Barcelone, Tanger, Rome, Naples, Anvers).

Emprisonné à Fresnes, il se met à écrire, poèmes et romans, à partir de ses expériences et de ses amours homosexuelles, la fonction de la poésie ayant été longtemps pour lui la transformation, par le truchement du langage, d'une matière réputée vile en un matériau considéré comme noble.

C'est en 1942 que paraît son premier texte, *Le Condamné à mort*, et, en 1944, sa première pièce, *Haute Surveillance*, écrite à la prison de la Santé. Suivront *Notre-Dame des Fleurs* (1944), *Miracle de la rose* (1946), *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest* (1947), le *Journal du voleur* (1949). Entre roman, journal, poème et autobiographie, ces livres rédigés dans l'urgence de l'expression imposent l'image d'un écrivain qui revendique sa marginalité sociale et sexuelle. Le style, d'une somptuosité baroque qui frôle parfois la préciosité maniériste, transfigure toutes les formes de la transgression que chante l'auteur. Le mauvais garçon devient personnage à la mode, soutenu par Cocteau aussi bien que par Sartre : argument de ballet (*'Adame miroir*, 1948), essai (*Lettre à Leonor Fini*, 1950), film (*Un chant d'amour*, 1950, dont la diffusion demeure clandestine), articles (le premier étant consacré à Jean Cocteau).

Mais une fissure apparaît, et une « détérioration psychologique », à partir de la publication de l'essai que Sartre lui consacre en 1952, démontant, dans sa psychanalyse existentielle, les mécanismes de sa personnalité et de sa création : Saint Genet, comédien et martyr (premier volume des *Œuvres complètes* chez Gallimard) devient pour Genet un trop fidèle miroir dans lequel il se trouve piégé. En même temps que son œuvre est publiée « officiellement », et qu'il est, de ce fait, condamné à diverses reprises pour « attentat aux mœurs et pornographie », il délaisse alors la prose pour le théâtre.

Il est joué par quelques-uns des plus grands metteurs en scène de l'époque.

Ainsi, *Le Balcon*, dont la première version date de 1956, est créé en anglais par Peter Zadek en 1957 ; Peter Brook crée la première version en français au théâtre du Gymnase, en 1960. Genet y donne, dans le lieu clos qu'est le bordel, une image sans fard de la société : l'évêque, le juge, le général, face à la révolution, se montrent tels qu'ils sont, des pantins, des rôles. *Les Bonnes*, inspirée très librement du fameux crime des sœurs Papin dans les années 1930, comportent aussi deux versions (1947, 1958), mises en scène par Louis Jouvet à l'Athénée en 1947, par Tania Balachova à la Huchette (1954), par le Living Theatre à Berlin (1965). *Les Nègres* (1958) est créé par Roger Blin, en 1959, au Théâtre de Lutèce. *Les Paravents* (publiée en 1961) est créée en allemand par Hans Lietzau à Berlin, puis mis en scène par Roger Blin au Théâtre de France en 1966, provoquant un énorme scandale dans une France encore traumatisée par la guerre d'Algérie.

Trois « textes balises » : *Comment jouer Le Balcon* (1962), *Comment jouer Les Bonnes* (1963), *Lettres à Roger Blin en marge des Paravents* (1966) – apparaissent comme les textes théoriques majeurs du théâtre contemporain. Genet y analyse sa conception du théâtre comme métaphore vertigineuse de la vie et de la société : entre l'acteur, le comédien, le rôle qu'il joue et le spectateur, y a-t-il une autre vérité que celle du créateur ? Pour *Les Nègres*, il recommande aux acteurs noirs de jouer des blancs jouant à représenter des Noirs... seule façon de dénoncer la terrifiante comédie du colonialisme et du discours bien-pensant chargé de le légitimer. Les bonnes jouent à être madame terrorisant les bonnes... jusqu'à la révolte de celles-ci et au crime.

Genet évolue ensuite vers une écriture encore plus directement engagée, intervenant par des articles de presse (sur le Vietnam en 1968, sur les Black Panthers américains, sur les immigrés en 1974, sur les massacres de Sabra et Chatila en 1982, qui déclenchèrent la rédaction de son dernier livre *Un captif amoureux* [posth. 1986]) et des conférences, prenant position en faveur des marginaux, des bannis, des opprimés.

Solitaire et disponible, il se voulait sans autre adresse fixe que celle de l'éditeur de ses *Œuvres complètes*, malgré le Grand Prix national des Lettres qui le couronna en 1983. Ainsi, jusqu'à la fin, vit-il dans des chambres d'hôtel sordides, souvent près des gares, ne voyageant qu'avec une petite valise remplie de lettres de ses amis et de manuscrits.

Le 15 avril 1986, rongé par un cancer de la gorge, l'écrivain fait une mauvaise chute la nuit dans une chambre d'hôtel parisienne et se tue. Jean Genet meurt comme il avait vécu, dans l'errance et la solitude.

Il est enseveli au vieux cimetière espagnol de Larache au Maroc.

Argument de la pièce

Les Bonnes a été mise en scène par Louis Jouvet et présentée pour la première fois en avril 1947, au Théâtre de l'Athénée.

La pièce a été mal accueillie à sa création : la représentation n'a pas été applaudie et le metteur en scène s'est fait violemment critiquer. Ce ne sera pas la dernière fois : *La Bataille des Paravents*, pièce écrite en 1961 sur le thème de la guerre d'Algérie et représentée en 1966 au Théâtre de l'Odéon par la Compagnie Renaud-Barrault, restera dans l'histoire.

Les deux bonnes sont Claire (la petite sœur, qui semble plus révoltée, excitée à l'idée de dominer son aînée dans le rôle d'assassine)

et Solange (l'aînée, qui paraît plus réservée, inquiète sur le comportement révolté de sa sœur, bien qu'elle y participe activement).

Elles travaillent pour une riche femme avec qui elles entretiennent une relation assez floue. Les deux bonnes s'habillent même avec les robes de leur maîtresse nommée madame, lorsque les personnages mélangent leurs rôles. Ils perdent complètement leurs sens quand Claire joue le rôle de monsieur et Solange celui de madame dans une scène décrivant les ébats du couple.

Un peu plus tôt, Claire (entendez l'action conjuguée Claire-Solange) avait rédigé une fausse lettre de dénonciation afin de faire emprisonner l'amant de madame (nommé monsieur).

Les motivations des sœurs sont une vengeance, suite à une liaison entre monsieur et une bonne (il faut néanmoins préciser que monsieur est libéré, et qu'il donne rendez-vous à madame). Les deux sœurs tentent alors d'empoisonner madame en la faisant boire du tilleul, pour éviter de se faire démasquer, mais elle ne le boira finalement pas, malgré l'insistance de Claire.

Lors de la scène finale, Claire joue le rôle de monsieur, et boit le tilleul empoisonné, mourant réellement, mais assassinant ainsi symboliquement sa maîtresse, après leur échec.

En ce sens, la pièce exprime un malaise identitaire : Claire et Solange se sentent emprisonnées et réduites à leur condition sociale. On les considère comme de simples bonnes, et non pas comme de véritables êtres humains : les deux sœurs sont satisfaites de cela, particulièrement Solange qui le dénonce lors de son célèbre monologue, avant la scène finale clôturant le livre.

Comme l'a bien précisé Jean Genet, la pièce n'est pas un plaidoyer pour les domestiques : il ne valorise dans son livre ni la bourgeoisie ni la domesticité. La pièce est, d'après l'auteur lui-même, destinée à établir un malaise chez le spectateur.

L'affaire des sœurs Papin

L'histoire serait inspirée d'un fait divers, les bonnes seraient en fait les Sœurs Papin bien que Jean Genet nie catégoriquement s'en être inspiré.

Christine Papin (1905-1937) et Léa Papin (1911-2001), plus connues sous le nom des sœurs Papin, sont deux employées de maison, auteurs du double meurtre de leurs patronnes. Le 2 février 1933, la police du Mans découvre le cadavre de madame Lancelin et de sa fille, frappées à coups de marteau et de couteau. Très vite, Christine et Léa Papin, les deux bonnes au service des Lancelin avouent ce meurtre particulièrement odieux. Acte de folie ou tragique illustration de la lutte des classes ? Les deux bonnes étaient-elles victimes de mauvais traitements ? Les enquêteurs ont cherché en vain à comprendre les motivations des deux sœurs.



Ce fait divers tragique, qui deviendra « l'affaire Papin » avec le procès des domestiques « modèles », a éveillé l'intérêt de la France entière, des couches populaires aux milieux littéraires et intellectuels, parmi lesquels

les surréalistes qui sont fascinés par ce double meurtre et le jeune Jacques Lacan qui développe le thème de la psychose paranoïaque dans *Motifs du crime paranoïaque : le double crime des sœurs Papin*, réfutant la conclusion de l'expertise psychiatrique judiciaire. Cela dit, cet engouement s'est plus apparenté à une excitation généralisée, les uns exigeant la mise à mort, les autres niant la singularité de ce crime ou au contraire vantant sa valeur de transgression et soulevant la question de l'exploitation des classes laborieuses.

L'affaire a inspiré par la suite de nombreux auteurs :

- *Les Bonnes* de Jean Genet sera adaptée au cinéma par Nikos Papatakis sous le titre *Les Abysses* (1963).

- Nancy Meckler a réalisé au Royaume-Uni *Sister My Sister* sur le même thème, avec Joely Richardson et Jodhi May.

- Claude Chabrol a repris la trame dramatique du destin des sœurs Papin et l'a adapté pour son film La Cérémonie en 1995, avec Isabelle Huppert et Sandrine Bonnaire, s'inspirant du roman de Ruth Rendell qui avance la thèse de la lutte des classes pour expliquer le crime.

- Jean-Pierre Denis reprendra ce fait divers dans son film *Les Blessures assassines* (2000), avec Sylvie Testud et Julie-Marie Parmentier, mettant en évidence que, 67 ans après, l'affaire des sœurs Papin suscite toujours interrogations, inquiétudes, voire passions.

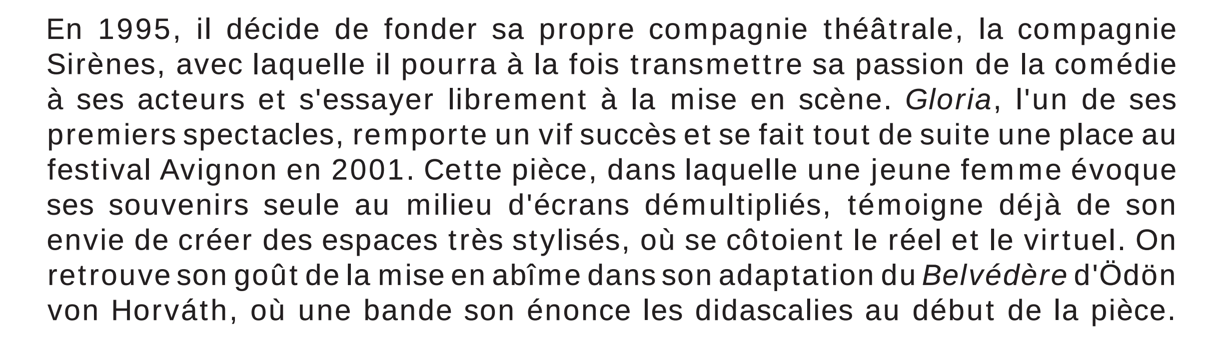
Le spectacle

Le metteur en scène Jacques Vincey

Né à Paris en 1960, ce sont ses études de lettres et sa formation au conservatoire de Grenoble qui amènent Jacques Vincey à débuter sous la direction de Patrice Chéreau en 1983, dans *Les Paravents* de Jean Genet. Sa carrière de comédien est lancée et il continue à travailler avec des metteurs en scène tout aussi prestigieux, tels Bernard Sobel (*La Charrue et les Etoiles*, Hécube), Robert Cantarella (*Baal*, *Le Voyage*, *Le Siège de Numance*, *Le Mariage*, *L'Affaire et la mort*, *Algérie 54-62*), Luc Bondy, André Engel ou encore Laurent Pelly.

Au cinéma et à la télévision, il a tourné notamment avec Arthur Joffe, Peter Kassowitz, Alain Tasma, Luc Beraud, Nicole Garcia, Christine Citti, Alain Chabat, François Dupeyron.

En 1987 et 1988, il monte deux spectacles d'après Robert Desnos : *La Place de l'étoile* et *Jack's Folies*, et réalise en 1992 un court-métrage : *C'est l'Printemps ?*



En 1995, il décide de fonder sa propre compagnie théâtrale, la compagnie Sirènes, avec laquelle il pourra à la fois transmettre sa passion de la comédie à ses acteurs et s'essayer librement à la mise en scène. *Gloria*, l'un de ses premiers spectacles, remporte un vif succès et se fait tout de suite une place au festival Avignon en 2001. Cette pièce, dans laquelle une jeune femme évoque ses souvenirs seule au milieu d'écrans démultipliés, témoigne déjà de son envie de créer des espaces très stylisés, où se côtoient le réel et le virtuel. On retrouve son goût de la mise en abîme dans son adaptation du *Belvédère* d'Ödön von Horváth, où une bande son énonce les didascalies au début de la pièce.

Il aime aussi faire tomber ses personnages dans le piège de la représentation théâtrale, qu'ils se retrouvent campés dans une cuisine suspendue entre ciel et terre dans *Mademoiselle Julie* ou bien enfermés dans un préfabriqué vitré dans *La Nuit des Rois*.

Il présentera *Les Bonnes* de Jean Genet en octobre 2011 au Granit, scène

nationale de Belfort, puis la pièce tournera jusqu'en mai 2012. Il reprendra du 13 janvier au 4 février 2012 au Studio-Théâtre de la Comédie Française *Le Banquet* de Platon, adapté par Frédéric Vossier, qu'il avait mis en scène au printemps 2010.

Enfin, en mai 2012, il mettra en scène Amphitryon de Molière au Théâtre du Vieux-Colombier – Comédie française.

Parallèlement à son activité d'acteur et de metteur en scène, Jacques Vincey mène régulièrement un travail pédagogique dans les lycées et les écoles professionnelles d'acteurs (école des Teintureries à Lausanne, CNR de Grenoble, école supérieure TNBA, atelier volant TNT, etc.), transmettant ainsi sa vision de la théâtralité et sa passion de la mise en scène.

Note d'intention

«Si nous opposons la vie à la scène, c'est que nous pressentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles.»

Jean Genet – Lettres à Roger Blin

Le 2 février 1933, Christine et Léa Papin assassinent sauvagement et sans aucune raison apparente leur maîtresse et sa fille.

Une dizaine d'années plus tard, Jean Genet s'inspire de ce fait divers pour en faire du théâtre. Il fait entrer *Les Bonnes*, selon Michel Corvin dans « la famille des réprouvés glorieux qui prennent dans l'imaginaire une revanche sur leur condition de misère ».

Ces dames – les bonnes et madame – déconnent ? *

D'emblée, Claire et Solange jouent à être autre chose que ce qu'elles sont. Elles se projettent dans des fictions qui exacerbent leurs pulsions et donnent consistance à leurs fantasmes. Madame elle-même joue son propre rôle et sa candeur lui permettra d'échapper à son destin de victime désignée. C'est Claire, jouant madame, qui finira par boire le tilleul dans lequel a été versé le somnifère qui devait libérer définitivement les bonnes de leur servitude.

Le jeu de rôles est affirmé, revendiqué comme un exutoire à un malaise trop profond pour pouvoir s'exprimer sans travestir la vérité. Ce qui se joue cette nuit-là, dans la chambre de madame, est trop grave pour ne pas devoir passer par le détour du faux, de l'artificiel, de la « déconnade » dont parle Genet. Un jeu de métamorphoses et de reflets qui, comme dans les rêves ou les cauchemars, révèle les facettes les plus obscures et les plus inavouables des êtres.

C'est un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique *

Genet parle de lui à travers Claire, Solange et madame. Il apparaît disséminé dans ses personnages, comme Strindberg qui tentait d'exorciser ses démons en les épinglant dans son théâtre. Mademoiselle Julie, que j'ai mis en scène il y a quelques années, présente d'ailleurs beaucoup de similitudes avec *Les Bonnes*. Dans les deux cas, il s'agit de faits divers hissés jusqu'à la tragédie : unité de temps, de lieu, d'action. Un concentré virulent des relations entre trois personnages prisonniers de leurs rêves, meurtris par la réalité et dont la seule issue ne peut être que le suicide de l'un d'entre eux.

Chez Strindberg comme chez Genet, ce rituel païen, cette « danse de mort » témoignent de cette volonté désespérée de s'élever, de s'arracher à la médiocrité du quotidien et aux prisons de la raison pour atteindre au sublime qui n'existe que dans les contes … ou sur une scène de théâtre.

Un conte … Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire *

Les bonnes jouent à un jeu dangereux. Elles vont se prendre au jeu, et la farce basculera dans le tragique. La chambre de madame est une arène : acteurs et spectateurs sont complices d'une mort annoncée, mais la victime ne sera pas celle qu'on attendait…

Genet joue avec les codes du théâtre et avec les repères des spectateurs. Il nous maintient aux lisières du vrai et du faux, du trivial et du merveilleux, du rire et de l'effroi. Pathétiques et grandioses, ses personnages évoquent les

grands clowns qui, au sommet de leur art, savent nous faire rire et pleurer dans le même instant. Rien n'est plus éloigné du réel que ces figures outrancières, et pourtant, rien ne nous parle plus intimement de notre humanité la plus secrète.

Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela *

Claire et Solange sont les pantins d'un système qui les emprisonne dans leurs propres rôles. Elles improvisent inlassablement sur un même canevas jusqu'à ce qu'un jour leur numéro dérape et que la mort mette un terme définitif à la mascarade. Madame est le monsieur Loyal de ce cirque métaphysique. Celle qui tire les ficelles de l'imaginaire. Une créature hybride et insaisissable qui échappe à toute classification et reste auréolée d'un mystère qui la protège des agressions du réel.

Marilú Marini, Hélène Alexandridis et Myrto Procopiou étaient réunies sur le plateau de Madame de Sade par une intelligence, un instinct et un plaisir du jeu partagés. Trois actrices hors du commun capables d'une démesure jubilatoire. Trois fabuleux monstres de théâtre qui sauront, comme l'exigeait Genet, « endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse ».

Jacques VINCEY – Juin 2010

* Extraits de *Comment jouer Les Bonnes* de Jean Genet

Les comédiennes

Marilú Marini

Nommée Officier des Arts et Lettres, c’est comme danseuse qu’elle monte pour la première fois sur scène. Son goût pour une danse imprégnée de théâtralité la pousse naturellement à devenir comédienne. Son premier rôle fut la mère Ubu dans *Ubu enchaîné*. Dans *Aimer sa mère*, spectacle conçu par Alfredo Arias, dans des décors d’Annette Messager et des costumes d’Adeline André, elle joue les monologues écrits spécialement pour elle par des auteurs tels que Olivier Py, René De Ceccaty, Yasmina Reza, Nicolas Brehal, Edmund White, Olivier Charneux, Enrique Pinti, Jorge Goldenberg. En 1998, elle joue avec Alfredo Arias *La Femme assise* de Copi à Buenos Aires ; ils présentent ce même spectacle, accompagné d’une autre pièce de Copi, *Le Frigo*, au Théâtre national de Chaillot.

Pour l’interprétation de *La Femme assise*, Marilú Marini est nominée aux Molières comme meilleure comédienne de l’année.

Elle collabore à la mise en scène de *Peines de cœur d’une chatte française* auprès d’Alfredo Arias, spectacle qui a reçu le Molière du meilleur spectacle musical en 1999. En dehors du Groupe TSE, elle travaille pour Leo Katz et ses œuvres de Louis-Charles Sirjacq, *Armada* de Didier Carette, mise en scène de Simone Amouyal, et *Reviens à toi* encore de Grégory Motton dans une mise en scène d’Éric Vigner.

Pour la télévision, elle a tourné avec Nina Companeez dans *Chef de famille*, aux côtés d’Edwige Feuillère, Pierre Duxet et Fanny Ardant.

Au cinéma, elle a travaillé avec Daniel Schmid, Ariane Mnouchkine, Hugo Santiago, Michel Soutter, Alfredo Arias, Virginie Thévennet, Pascal Bonitzet, Claire Denis et Catherine Corsini. En 2007, elle tourne dans *Des fleurs pour tout le monde* de Michel Delgado et dans *Musée haut, musée bas* de Jean-Michel Ribes.

Hélène Alexandridis

Formation au Conservatoire national supérieur d’art dramatique dans les classes de Robert Manuel et Claude Régy.

Parcours artistique

2007 *Dernier caprice*, mise en scène Joël Jouanneau, Théâtre Vidy – Lausanne

2005 *Platonov* d’Anton Tchekhov, mise en scène Alain Françon

1998 *L’Ange des peupliers* de J. P. Milovanof, mise en scène Laurence Mayor

1997 *Il ne faut jurer de rien* d’Alfred de Musset, mise en scène Yves Beaunesne, Théâtre Vidy – Lausanne

Au cinéma, elle a tourné sous la direction d’Alain Cavalier dans Thérèse – prix du jury au festival de Cannes en 1986 – et avec Pascale Ferran pour Lady Chatterley – César du meilleur film 2007 – ainsi qu’avec Romain Campillo,

Catherine Corsini, Sophie Fillières.

2001-2002 *Le Balcon* de Jean Genet, mise en scène J. Boillot, *Le Café de Rosa* d'après M. Cohen, mise en scène C. García-Fogel, Rebetiko, d'une Grèce à l'autre, mise en scène A. Dimitriadis

2000 *Nuit d'orage* sur Gaza de et mise en scène Joël Jouanneau, *Le Théâtre Ambulant Chopalovitch* de L. Simovitch, mise en scène Christophe Rauck

1999 *Le roi errant* de Shakespeare, mise en scène C. García-Fogel

2004-2005 *Le Belvédère* d'Ödön von Horváth, mise en scène Jacques Vincey, *La Mère de Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, mise en scène Marc Paquien (Prix de la Critique 2004 : Meilleure Comédienne), *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce, mise en scène Jean-Pierre Vincent

2002 *Nannie sort ce soir* de Sean O'Casey, mise en scène Marc François, *La prochaine fois que je viendrai au monde* de Jacques Nichet, mise en scène Jacques Nichet, Théâtre Vidy – Lausanne

2001 *Rixe – les Gnoufs*, *Sortie de théâtre un soir de pluie* de Jean-Claude Grumberg, mise en scène Muriel Mayette

2000-2001 *Au but* de Thomas Bernhard, mise en scène Marie-Louise Bischoffberger

1999-2000 *L'Encyclopédie des morts* de Danielo Kis, mise en scène Thierry Bédart, *Suivez-moi* de et mise en scène Gérard Watkins

Myrto Procopiou

Formation au Conservatoire national d'art dramatique, Paris (P. Vial, C. Hiegel, D. Valadié)

Parcours artistique

2007 *L'acte inconnu* de et mise en scène mise en scène Valère Novarina, festival d'Avignon

2006 *Narcisse* d'après *Les Métamorphoses* d'Ovide, mise en scène J. Boillot, musique A. Markeas

2005 *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, mise en scène J. Falguières

2004 *Pas vu (à la télévision)* d'après B. Cyulnik et E. Morin, mise en scène A. Churin

2003 *Balkans Transit* de F. Maspero, mise en scène A. Dimitriadis

Activités pédagogiques

Comment jouer Les Bonnes

Furtif. C'est le mot qui s'impose d'abord. Le jeu théâtral des deux actrices figurant les deux bonnes doit être furtif. Ce n'est pas que des fenêtres ouvertes ou des cloisons trop minces laisseraient les voisins entendre des mots qu'on ne prononce que dans une alcôve, ce n'est pas non plus ce qu'il y a d'inavouable dans leurs propos qui exige ce jeu, révélant une psychologie perturbée : le jeu sera furtif afin qu'une phraséologie trop pesante s'allège et passe la rampe. Les actrices retiendront donc leurs gestes, chacun étant comme suspendu, ou cassé. Chaque geste suspendra les actrices. Il serait bien qu'à certains moments elles marchent sur la pointe des pieds, après avoir enlevé un ou les deux souliers qu'elles porteront à la main, avec précaution, qu'elles le posent sur un meuble sans rien cogner – non pour ne pas être entendues des voisins d'en dessous, mais parce que ce geste est dans le ton. Quelquefois, les voix aussi seront comme suspendues et cassées.

Ces deux bonnes ne sont pas des garces : elles ont vieilli, elles ont maigri dans la douceur de madame. Il ne faut pas qu'elles soient jolies, que leur beauté soit donnée aux spectateurs dès le lever du rideau, mais il faut que tout au long de la soirée on les voie embellir jusqu'à la dernière seconde. Leur visage, au début, est donc marqué de rides aussi subtiles que les gestes ou qu'un de leurs cheveux. Elles n'ont ni cul ni seins provocants : elles pourraient enseigner la piété dans une institution chrétienne. Leur œil est pur, très pur, puisque tous les soirs elles se masturbent et déchargent en vrac, l'une dans l'autre, leur haine de madame. Elles toucheront aux objets du décor comme on feint de croire qu'une jeune fille cueille une branche fleurie. Leur teint est pâle, plein de charme. Elles sont donc fanées, mais avec élégance ! Elles n'ont pas pourri.

Pourtant, il faudra bien que la pourriture apparaisse : moins quand elles crachent leur rage que dans leurs accès de tendresse.

Les actrices ne doivent pas monter sur la scène avec leur érotisme naturel, imiter les dames de cinéma. L'érotisme individuel, au théâtre, ravale la représentation. Les actrices sont donc priées, comme disent les Grecs, de ne pas poser leur con sur la table.

Je n'ai pas besoin d'insister sur les passages « joués » et les passages sincères : on saura les repérer, au besoin les inventer.

Quant aux passages soi-disant « poétiques », ils seront dits comme une évidence, comme lorsqu'un chauffeur de taxi parisien invente sur-le-champ une métaphore argotique : elle va de soi. Elle s'énonce comme le résultat d'une opération mathématique : sans chaleur particulière. La dire même un peu plus froidement que le reste.

L'unité du récit naîtra non de la monotonie du jeu, mais d'une harmonie entre les parties très diverses, très diversement jouées. Peut-être le metteur en scène devra-t-il laisser apparaître ce qui était en moi alors que j'écrivais la pièce, ou qui me manquait si fort : une certaine bonhomie, car il s'agit d'un conte.

« Madame », il ne faut pas l'outrer dans la caricature. Elle ne sait pas jusqu'à quel point elle est bête, à quel point elle joue un rôle, mais quelle actrice le sait davantage, même quand elle se torche le cul ?

Ces dames – les bonnes et madame – déconnent ? Comme moi chaque matin devant la glace quand je me rase, ou la nuit quand je m'emmerde, ou dans un bois quand je me crois seul : c'est un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle... Un conte... Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire, mais afin qu'on y puisse croire il faut que les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste.

Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela. Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais – ou n'oserais – me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse.

Une chose doit être écrite : il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison – cela ne nous regarde pas.

Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celles de ma pièce : qu'en savez-vous ? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs.

Car les bonnes ne parlent ainsi que certains soirs : il faut les surprendre, soit dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous.

Le décor des *Bonnes*. Il s'agit, simplement, de la chambre à coucher d'une dame un peu cocotte et un peu bourgeoise. Si la pièce est représentée en France, le lit sera capitonné – elle a tout de même des domestiques – mais discrètement. Si la pièce est jouée en Espagne, en Scandinavie, en Russie, la chambre doit varier. Les robes, pourtant, seront extravagantes, ne relevant d'aucune mode, d'aucune époque. Il est possible que les deux bonnes déforment, monstrueusement, pour leur jeu, les robes de madame, en ajoutant de fausses traînes, de faux jabots, les fleurs seront des fleurs réelles, le lit un vrai lit. Le metteur en scène doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant.

Et si l'on veut représenter cette pièce à Épidaure ? Il suffirait qu'avant le début de la pièce les trois actrices viennent sur la scène et se mettent d'accord, sous les yeux des spectateurs, sur les recoins auxquels elles donneront les noms de : lit, fenêtre, penderie, porte, coiffeuse, etc. Puis qu'elles disparaissent, pour réapparaître ensuite selon l'ordre assigné par l'auteur.

Préface de Jean Genet pour l'édition des *Bonnes* (1958)



Étude de la préface

Relevez dans cette préface :

1) Les indications de mise en scène données par Jean Genet concernant :

- le décor

- l'apparence des acteurs et leurs costumes

- le jeu des acteurs

2) Les remarques plus générales sur la pièce et sur le théâtre

3) Les termes ou expressions employés par Jean Genet pour présenter ces informations.

À partir des éléments relevés, répondez aux questions suivantes :

1) Pour les différentes indications concernant la mise en scène évoquée par Jean Genet, dites en quoi elles complètent et éclairent le sens de la pièce. Montrez, en relevant des exemples précis dans le texte, comment certains aspects relatifs à ces indications sont mis en œuvre dans les paroles des personnages et dans les didascalies.

2) Faites une recherche concernant « Épidaure ». Que veut dire Jean Genet dans ce paragraphe ?

3) Expliquez en quoi l'œuvre de Jean Genet est un conte, selon lui ? Comment cela apparaît-il dans la pièce ?

4) Commentez la manière dont Jean Genet propose ces indications. Comment conçoit-il le rôle du metteur en scène et la place de l'auteur ?

5) Comment Jean Genet conçoit-il le théâtre ? Expliquez.

6) La mise en scène de Jacques Vincey vous semble-t-elle respecter les indications données par Jean Genet dans sa préface ?

À propos de *Comment jouer Les Bonnes*

Comment jouer Les Bonnes : le texte de la pièce commence par un prétendu mode d'emploi, qui est aussi une question à laquelle Genet retire son point d'interrogation. Tout commence donc par l'injonction paradoxale de la question, l'obligation du questionnement, le rejet de la réponse toute faite.

D'emblée, la pièce se place sous le signe de la contradiction, principe fondamental de l'œuvre comme de son auteur. « L'unité du récit naîtra [...] d'une harmonie entre les parties très diverses, très diversement jouées. » C'est dans la tendresse qu'apparaît la pourriture, c'est dans l'abjection que s'enracine le sublime, les bonnes sont pures parce qu'elles se masturbent par haine de madame, etc. Genet se place ainsi dans un équilibre constamment précaire et revendique « l'inquiétude et l'instabilité parce qu'elles sont signe de vie » (entretien avec Bertrand Poirot-Delpech).

Jouer les bonnes, c'est s'engager à placer le fil très haut, jouer avec le vertige d'un pari avec l'impossible : c'est parce que le funambule réalise une action en apparence inimaginable, défie les lois du possible et de la gravité (dans tous les sens du terme) qu'il fascine. Pourquoi se lancer un tel défi ? Pourquoi monter sur le fil ? Comment jouer les bonnes impose une question corollaire : pourquoi jouer les bonnes ?

Un début de réponse : parce qu'on ne peut pas faire autrement. Les bonnes elles-mêmes jouent les bonnes. : le jeu théâtral, la fuite dans l'imaginaire et la fiction sont la seule échappatoire à leur insupportable servitude, elle-même métaphorique de notre insoutenable condition humaine. Les bonnes, c'est Genet ; les bonnes, c'est nous.

Genet nous renvoie à cette blessure intime qui nous fait défaut en même temps qu'elle nous constitue. Je suis ce qui me manque : cette carence est le lieu paradoxal qui, chez Genet, fonde l'individu (cf. Le Funambule). Il nous enjoint à nous approprier sa pièce pour donner corps et vie « aux monstres » qui affleurent « quand nous nous rêvons ceci ou cela »

La blessure fut vive lors de la création de la pièce en 1947 : les confidences d'Yvette Etiévant et Monique Mélinand[1] sont unanimes sur ce point, et c'était en partie sans doute l'intention de Genet (« le but second [était] d'établir un certain malaise dans la salle »). Mais elle a sans doute été pansée depuis : c'est le lot des classiques canonisés ... Comment retrouver l'énergie dévastatrice de l'œuvre ? Comment restituer « la blessure » et la révolte qui la constituent ? Comment rester « sur le fil », fragiles, en danger ? Comment se faire peur et faire peur ?

L'enjeu de ce prologue est d'ancrer la représentation dans notre réalité et de la faire résonner avec notre nécessité de jouer ce texte, ici et maintenant.

Partir de ce nous sommes pour nous hisser jusqu'à l'exigence de Genet.

Jacques Vincey

Notes de répétition (19 août 2011), transcription Vanasay Khamphommala

1 À la création de la pièce par Louis Jouvet au Théâtre de l'Athénée à Paris le 19 avril 1947, Yvette Etiévant jouait Claire, Monique Mélinand Solange, et Yolande Laffont le rôle de madame.

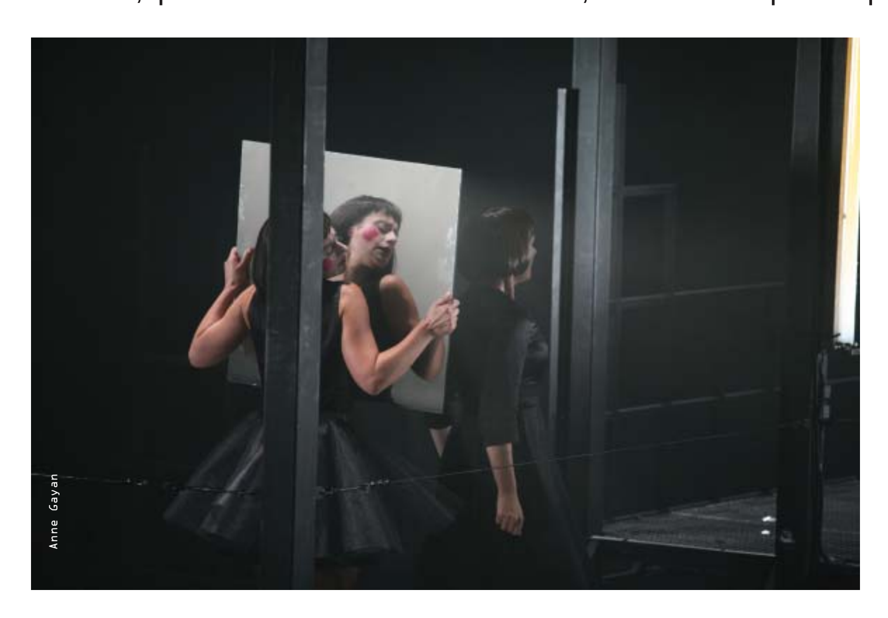
Pistes de lecture

Les critiques sont très violentes et nombreuses. Plus de cinquante articles paraissent dans les mois qui suivent la première représentation. Dans la plupart des cas, la pièce est jugée surjouée, longuette, malsaine. Il faut également se reporter au contexte d'après-guerre, marqué par une volonté de réaffirmation de valeurs morales. Néanmoins, la puissance dramatique des *Bonnes* a été reconnue. On peut considérer après coup que le théâtre de Genet était légèrement en avance sur son temps, comparé au théâtre de Giraudoux très à la mode.

La pièce laisse une grande possibilité de mise en scène, en passant du style très chargé d'un appartement bourgeois de Louis Jouvet, à la scène très épurée d'Allain Olivier. C'est l'œuvre la plus jouée de Jean Genet dont l'étude figure aujourd'hui dans les programmes de français au lycée.

Une grâce inversée

Cette pièce pourrait être le fantasme des deux sœurs uniquement, car les actions qui s'y produisent semblent être pour elles un moyen de régler leurs problèmes. L'auteur renie totalement le réalisme. Les personnages sont inquiétants. Claire, apparemment la plus réservée, est celle qui versera le poison. Elle frôle la schizophrénie, en se prenant pour madame, principalement vers la fin de la pièce, avant sa mort. En effet, elle parle parfois à Solange, en tant que madame parlant à Claire, mais aussi à Solange en tant qu'elle-même, mais également en tant que madame parlant à Claire (jouée par Solange), mais en se trompant, l'appelant Solange (dans leur « jeu » elle aurait dû l'appeler Claire), donc sachant au fond qu'elle n'est pas madame. Néanmoins, elle se suicide, pensant assassiner madame, car elle se prend pour cette dernière. Solange semble parfois avoir une attitude autiste, dans certains monologues où elle se prend pour Claire, déversant sa haine contre madame (= Claire). Cette pièce est aussi la malédiction de ces deux sœurs, qui ne sont pas séduisantes, qui ont vieilli en s'occupant de madame, et dont tous les stratagèmes pour sortir de leurs fantasmes échouent. En effet monsieur est libéré, madame ne meurt pas. Elles forment un couple Sœur-Sainte. *Les Bonnes* est une œuvre tragique, violente.


Anne Gayan

Jean Genet est né de père inconnu, et abandonné par sa mère. Cet auteur n'a donc pas de racines et personne à qui se référer. Ainsi, dans *Les Bonnes*, les deux femmes se créent-elles une référence absolue sous le nom de madame. Sans madame, les bonnes n'existeraient pas.

L'auteur est confié à des paysans, de la même façon que les bonnes sont au service de madame. Jean Genet ne possède rien. Il va donc voler, non parce qu'il en a besoin, mais pour s'affirmer libre. De la même façon, les bonnes volent à madame de petits objets mais surtout son apparence, son attitude, son langage, et jusqu'à sa mort.

Ce jeu où la jouissance concrète est dépassée vers la jouissance métaphysique, c'est le jeu du théâtre même. Le vol est sanctifié. Il est la condition de l'être. Mais il est socialement réprimé et donc Genet connaîtra le bagne d'enfants. La répression commence par la découverte du coupable : autrui est un regard indiscret et impitoyable. C'est le regard même du spectateur de théâtre, le regard qui condamne et baptise : « tu es un voleur ». Cette condamnation à la fois injuste et irréfutable poussera Genet à devenir ce que l'on a dit qu'il était. Au lieu de protester ou de renoncer, il revendique et aggrave le mal. Il se situe donc délibérément sous le regard d'autrui. Comme les bonnes, il se veut un personnage de théâtre. Cette inversion provocante des valeurs qui va de pair avec l'inversion sexuelle de Genet trouve ses limites qui sont la folie et la mort. Le salut viendra de l'écriture. Genet ne va pas écrire pour se racheter mais pour, au contraire, se confirmer et contaminer l'esprit du lecteur.

En 1947, dans *Les Bonnes*, Genet ne prend en compte ni l'aspect social ni la folie explosive du meurtre. *Les Bonnes* sont le contraire d'un mélodrame sanglant. C'est un rite cérébral qui débouche sur le mythe et rejoint la tragédie. Madame ne meurt pas. Ce sont les bonnes qui s'autodétruisent. Donc Genet détourne le fait divers et le retourne comme un gant. Chaque agression contre madame est fantasmée ou avortée, et si elle devait mourir, ce serait par le poison, la strangulation ou l'asphyxie, comme chez Racine.

Genet a inventé le personnage de « monsieur » et leur dénonciation à la police. Ainsi, madame ayant rendez-vous avec lui, échappe au poison que les bonnes lui ont préparé.

Genet a par contre conservé l'homosexualité incestueuse des bonnes. Dans la préface, Genet écrit : « Tous les soirs elles se masturbent et déchargent en vrac l'une dans l'autre leur haine l'une contre l'autre ». Les sœurs haïssent madame mais elles s'entre déchirent tout autant et Claire a peur de Solange.

L'unité d'action des bonnes se résume d'un mot : « tuer madame ». Dans la première partie de la pièce, les deux sœurs jouent à mimer ce meurtre qu'elles n'ont pu accomplir dans la réalité. Dans la seconde partie, nouvel échec. Madame refuse de boire le tilleul empoisonné. Dans la dernière partie, c'est Claire qui, dans le rôle de madame, boit le poison.

Il y a donc du classicisme dans cette composition en trois parties, ces trois parties pouvant se subdiviser en cinq sous-parties :

- la première : du début de la pièce à la sonnerie du réveil qui ramène les bonnes à la réalité après le jeu rituel

- la deuxième : de la sonnerie du réveil à celle du téléphone qui signifie aux bonnes que leur machination a échoué.

- la troisième : de la sonnerie du téléphone à l'arrivée de madame : préparation du meurtre

- la quatrième : de l'arrivée de madame à son départ, avec le désespoir de madame car monsieur est en prison, sa renonciation avec le « je vous

donne tout », puis un renversement radical : monsieur est libéré, madame s'échappe, triomphante.

- la cinquième : du départ de madame à la fin de la pièce : Claire met en scène la catastrophe qui sera l'apothéose des bonnes.

Il y a donc unité d'action, unité de temps (car tout se passe en une soirée), et unité de lieu (c'est-à-dire la chambre). Cette chambre est un espace magique, car il est ensorcelé. C'est le monde mental de celles qui le hantent : appartement empoisonné, appartement de messes noires, appartement qui figure l'âme des bonnes.

La chambre de madame est le décor réel. Les bonnes y sont déplacées. Elles y remplacent leur travail par des cérémonies puis un meurtre. Par ailleurs, le lieu est neutralisé par l'absence de son occupante légitime. La cuisine est à côté, image invisible et inversée de la chambre, lieu de leur travail où trône l'évier aux odeurs immondes alors que la chambre est remplie de fleurs. La mansarde est au dessus, invisible elle aussi. C'est l'univers des bonnes, la chambre caricaturale où les fleurs sont en papier et où s'aiguise leur jalousie morbide. Tout s'ordonne autour de la chambre. Se glissant dans le lieu interdit et sacré comme dans la peau de madame, Claire et Solange font de toute la pièce un entracte. Leur existence réelle, les bonnes nous la racontent. Le théâtre réduit le monde au langage. Ce qu'elles jouent devant nous, c'est une existence fantasmatique. Le théâtre est le lieu de l'illusion.



Le monde extérieur, c'est d'abord le Palais de Justice décrit par madame qui nous le raconte. C'est ensuite le cachot, un lieu clos, symétrique de la chambre. Il a le cachot dans l'imagination de madame ainsi que le bagne. Ces degrés différents d'enfermement et d'absence permettent de sacraliser monsieur dont Solange est amoureuse, à la fureur de Claire. L'extérieur, c'est aussi la cabine téléphonique et le bar qui permettent à monsieur de renouer concrètement avec madame. Ces lieux sont toujours hors d'atteinte des bonnes.

Il y a la fenêtre. Cette fenêtre donne sur le monde. Les bonnes sont prises entre deux regards, c'est-à-dire le nôtre qu'elles ne voient pas, puisque c'est la convention du théâtre, et celui d'un public imaginaire aux yeux duquel elles s'exhibent.

Le théâtre, c'est aussi le jeu des regards

Les rideaux de la fenêtre sont comme des robes : rideaux qu'on ouvre et qu'on referme à l'image de la libération et de la mort.

Le jeu des vêtements est subtil. Il a la rigueur classique du symbolisme des couleurs : le rouge, qui est la couleur du désir, le noir celle du deuil, le blanc qui symbolise l'assomption. Mais tout cela se brouille. Le rouge est aussi la couleur des juges et des condamnés, et la robe blanche celle du deuil des reines. Ce sont les robes qui marquent la distance qui sépare madame des bonnes. Ce sont des accessoires du corps, montrés ou cachés. Les robes participent à l'érotisme et à la haine dans cet univers trouble. Entre caresses et agressions, habiller madame, c'est l'adorer en la dominant, c'est l'avoir entre ses mains.

Lorsque Claire est habillée dans le rôle de madame, c'est en fait ne posséder qu'une image, et c'est une façon pour Solange de tenir Claire à sa merci.

Les fleurs sont réparties dans toute la chambre, ce qui donne une atmosphère étouffante à cette pièce, à la fois chapelle et tombeau. Il y a les fleurs funèbres de la chambre sous lesquelles madame sera ensevelie, les fleurs fanées dont elle comble Claire et Solange. Ces fleurs sont à la fois symbole de mort et de féminité.

Tout le décor de la chambre est baroque. À travers madame, ce sont elles-mêmes que les bonnes flagellent. Elles s'aiment et se haïssent et leur pulsion de mort est suicidaire. La souffrance éclate partout dans la pièce avec violence et accompagne la transgression des interdits.

Dans certaines représentations, ce sont des hommes qui ont joué le rôle des bonnes. Il y a un va-et-vient vertigineux entre le sacré et le profane. C'est le couple infernal du criminel et de la sainte. Les gants de caoutchouc deviennent des objets liturgiques et à l'inverse on crache sur la robe de parade. Naturellement, la sexualité est à la fois sublimée et sordide, cérémonieuse et crue. Le drame des *Bonnes* peut se lire comme une métaphore de la sexualité. Il peut donc se lire comme une métaphore du théâtre lui-même, jeu perpétuel de l'autre, lieu de toute aliénation.

Étude de trois moments clés de la pièce

1 - L'entrée en jeu

Elle comporte cinq phases :

1) Avant le jeu : se prépare ici l'entrée en scène de Solange dans le rôle de Claire

2) Le début du jeu : madame est hautaine et agressive. Claire est soumise puis rebelle.

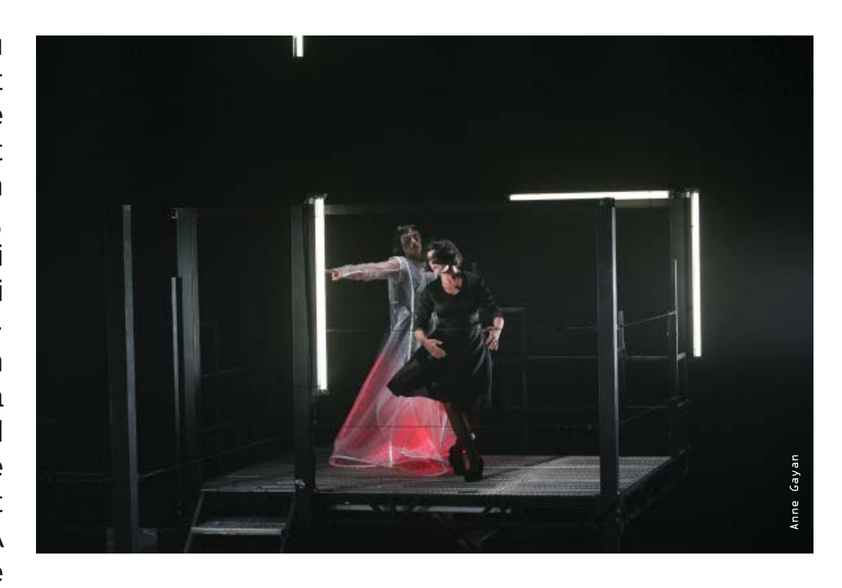
3) La rupture d'illusions : le jeu a dérapé et Claire attaque Solange

4) La reprise du jeu : le jeu se fait doublement agressif. Madame attaque les bonnes et elle-même

5) Rupture et reprise : moment très intense entre érotisme et distance

Avant le jeu, Claire tutoie Solange. Entre agressivité dominatrice et complicité sarcastique, c'est le discours de madame à sa bonne. Solange devient Claire et Claire joue madame. On passe alors au vouvoiement. En appelant Solange par son nom et en la tutoyant à nouveau, Claire brise l'illusion. Déjà les deux femmes ne contrôlent plus tout à fait le jeu mortel qu'elles jouent.

Puis madame perce à jour les bonnes et l'impitoyable lucidité de madame alimente la haine que Claire voue à sa sœur.



Lorsque le jeu reprend, le tutoiement demeure. Nous ne savons plus si c'est madame qui s'en prend à sa bonne, si c'est Claire qui agresse Solange, ou si Claire se déchire elle-même à travers son double qui lui refuse la robe blanche du deuil des reines. Nous ne savons plus car c'est tout cela ensemble. À la page 22 on lit : « Je vois dans ton œil que tu me hais » auquel répond Solange « je vous aime ». À qui le dit-elle ? À madame ? À Claire ? À travers le vouvoiement ambigu, que vaut cet aveu ? En tout cas, quelle que soit la femme, elle le refuse violemment. Le vouvoiement est soit de politesse, soit de pluralité. Les bonnes sont des êtres indistincts, des sœurs interchangeables, habitant la même mansarde.

Madame humilie les bonnes, les condamne à demeurer un couple infernal et maudit. C'est ici encore la pièce tout entière, miroir trouble des êtres et des apparences où surgit à plusieurs reprises l'image du mal : celle de monsieur adulé donc trahi selon la morale invertie de Genet, puis celle du laitier demi-nu. L'esprit et les mains s'égarent, les mots sont pris de vertiges, chute d'amour : « chute de reins », « frôleuse voleuse », « la traîne », « la traînée ». Un violent trouble érotique colore tout ce passage, incluant l'image sadique du coup de talon et aboutissant aux larmes et à l'extase.

Les fleurs sont ouvertes en corolle, un laitier est demi-nu, et maintenant, ces larmes : à travers la jouissance qui apparaît, irrépressible, il y a un vertige du contact sensuel, même et surtout s'il est proclamé « immonde ».

Ici comme ailleurs, exaltation et répulsion font l'amour. Tout ceci nous ramène à ce jeu de miroirs sur lequel nous avait alertés le glissement des pronoms. Résumons-le : lorsque Claire joue madame et que Solange joue donc Claire, elle a devant elle la vraie Solange, objet de sa haine et de son amour et soumise au paternalisme ambigu de madame. Une Claire fictive qui permet par dédoublement le jeu sadomasochiste, le personnage indistinct que voit madame dans la réalité car elle confond toujours Claire et Solange et les humilie l'une par l'autre.

2- La scène de madame

C'est la scène centrale la plus longue qui s'articule autour de l'aveu. Le coup de téléphone venu de l'extérieur fonctionne comme une bombe à retardement. À partir de là, madame ne pense qu'à s'échapper et les bonnes essaient de la retenir désespérément. Mais il y a le philtre mortel du tilleul. La clef du secrétaire, les traces de fard sur les joues, la présence du réveil, la poussière sur les meubles, le téléphone débranché, tous ces détails trahissent les bonnes.

L'entrée de madame est spectaculaire : rire nerveux, fourrure, ostentation. Elle est prête à suivre monsieur jusqu'au bagne, ce qui a des accents tolstoïens. Pourquoi ? Car dans *Résurrection* de Tolstoï, le juge accompagne jusqu'en Sibérie la femme qu'il a injustement condamnée. Genet reprend ce principe en inversant les sexes. Pour madame, c'est une exaltation très littéraire. Mais madame ne croit pas que monsieur soit coupable et donc qu'il ira au bagne. De cette exaltation, madame tire sa force, devient lucide et sublime.

Elle échappe ainsi à la complaisance envers soi-même, à la gentillesse des autres et surtout à la servilité des bonnes qui l'étouffent.

Mais après l'exaltation il y a la retombée. Madame a le fantasme d'une retraite à la campagne et un retour de tendresse envers les bonnes. Mais Claire rétablit la distance. Les bonnes refusent le don des robes qu'elles revêtaient en cachette. Elles restituent aux esclaves leur dignité et à la maîtresse sa gloire. Mais la fascination est la plus forte et elles finissent par accepter le cadeau. Madame, elle, va refuser l'offre des bonnes, c’est-à-dire le tilleul empoisonné qui, pendant toute la cérémonie des robes, lui est présenté avec insistance.

Renversement. La scène dérape et entraîne l'aveu. Au don succède la suspicion. C'est un moment de malaise intense où se mêlent l'impatience, le soupçon et la complicité féminine. Les rapports sont profondément faussés. La fin de la scène s'évanouit comme une fleur vénéneuse.

Un dénouement sans dénouement. La présence insolite du réveil dans la cuisine intrigue madame. Elle accepte l'explication improvisée de Claire. En revanche, elle repousse quatre fois le tilleul. Il n'y a donc ni affrontement ni catastrophe. Il y a de la condescendance teintée d'ironie d’un côté et de l'autre une adoration rageuse. Mais l'orage n'éclate pas. Madame sort, elle s'échappe. Elle laisse Claire et Solange à leur désespoir et à leur suicide.

3 - En finir

La dernière scène va resserrer jusqu'au meurtre l'intimité des deux sœurs. Il n'y a qu'à relancer la cérémonie en la poussant jusqu'à son terme :

l'autodestruction.

Contrainte et forcée par les reproches de Solange, Claire redevient madame. Jusqu'ici contrôlé ou interrompu, le processus meurtrier va, cette fois, aboutir. Ni l'une ni l'autre ne pourra l'enrayer. L'aliénation devient folie furieuse, explosant dans le monologue halluciné de Solange. Solange se jette sur Claire pour étrangler madame.

Claire est prostrée, Solange triomphante. Le corps de madame étranglée, la voix de madame vivante qui porte le deuil de sa bonne : monstrueusement, la chambre s'emplit de présence et de reflets. Mais surtout, madame y est morte vivante.

Ce dédoublement ressemble à de la magie noire, à une messe noire, une marche au supplice où le bourreau chuchote des mots d'amour à l'étrangleuse vêtue de rouge. Cela figure le fantasme central de Genet, c'est-à-dire la sacralisation du crime.

Solange s'anéantit face à Claire. Elle déclare : «Nous sommes perdues». La mythomane cède le pas à l'ordonnatrice. Successivement épuisée, provocante puis étranglée sous l'apparence de madame, Claire ressuscite pour mettre en scène le dénouement du drame. Elle pousse Solange au meurtre. Solange finira par obéir à Claire et à sa propre pulsion fratricide. Elle empoisonne Claire, comme pour mieux la porter en elle.

C'est un lien vertigineux entre anéantissement et gestation : la perfection de l'inceste est accomplie à travers la mort.

Versé dans le service le plus précieux, le tilleul empoisonné joue son rôle artificiel et permet à Claire de voler à madame sa mort et sa phrase. Solange a donc fini par se laisser faire, Claire par se laisser anéantir. C'est dans une douceur terrible un meurtre violemment érotique.

Cette fin est un triple échec. La vraie madame n'est pas morte, au contraire elle est sauvée. Claire s'est suicidée et Solange est promise à l'échafaud. Mais c'est aussi une victoire car Solange entrera dans la légende noire des criminels exemplaires. À travers cet acte ambivalent, Claire a offert à Solange la plus grande chance de devenir reine du mal selon la vision de Genet. Selon la nôtre, elle lui a fait commettre un meurtre sordide.



Comme elle les avait privées d'être, madame a frustré les bonnes de sa mort et dénaturé le sens de leur acte. Objectivement, leur désir s'est retourné contre lui-même.

La pièce culmine en un avortement. L'œuvre s'est détruite elle-même. Rien d'autre ne s'est libéré ici que les puissances mortelles de l'imaginaire. Les bonnes vont battre jusqu'à la mort un jeu d'images. Elles figurent le théâtre dans un décor qui est le lieu même du théâtre. Cela nous renvoie notre propre image de témoins indiscrets. Face à face, corps à corps où le corps s'offre et se dérobe dans un huis-clos qui fait

germer, érotique et violente, une exaspération.

> *«Sans doute une des fonctions de l'art est-elle de substituer à la foi religieuse l'efficace de la beauté. Au moins, cette beauté doit-elle avoir la puissance d'un poème, c'est-à-dire d'un crime.»*

Jean Genet

C'est donc un théâtre du crime. Le théâtre de Genet montre certes la violence : jouer l'autre, c'est le concrétiser tout en le niant. C'est un vampirisme. Le théâtre de Genet montre aussi l'aliénation, mais ce n'est pas une aliénation sociale : *Les Bonnes* n’est pas un plaidoyer sur le sort des domestiques. L'aliénation est métaphysique. On n'existe que par autrui, aussi bien lorsqu'il est là et qu'il vous donne des ordres que lorsqu'il est absent. Genet, l'exclu, se crée un monde qui nous renvoie à notre solitude.

Maîtres et valets

Le mot « valet » ou « vaslet », « varlet », vient du bas-latin « vassus » (diminutif « vasselus » qui a donné au Moyen-Âge le mot « vassal ») ; il désigne d'abord le page, l'écuyer du roi ou du seigneur, puis, par extension à partir du XVIe siècle, tout serviteur, laquais, domestique, c'est-à-dire toute personne au service d'une autre. Le mot « domestique » (du latin « domus » : la maison) prend le relais au XVIe siècle pour désigner les individus attachés à la maison d'un roi ou d'un prince, puis il connaît la même évolution que le mot « valet ». Ce type d'activité au «service» d'autrui a toujours existé et depuis l'esclave de l'Antiquité la liste est longue des mots qui la désignent, mais ces mots recouvrent des réalités très différentes car tout distingue les domestiques entre eux : gages, stabilité de l'emploi, intérêt du métier exercé, mode de vie, etc. Il existe en effet une véritable hiérarchie entre la servante d'auberge, la bonne à tout faire de petite maison bourgeoise, la nourrice dans une grande maison aristocratique et le valet de chambre d'un puissant personnage. L'abondance du vocabulaire prouve que la domesticité a constitué un phénomène social considérable au cours des siècles mais il est difficile d'en mesurer exactement l'importance et d'en faire l'histoire. Les sources littéraires en revanche sont abondantes ; bien des valets, des servantes sont des personnages secondaires ou des héros de premier plan dans les romans, les nouvelles, les pièces de théâtre.

Si, dans la tragédie, son rôle se cantonne à celui de confident (Britannicus de Racine, Roméo et Juliette de Shakespeare), dans la comédie, le valet fourbe et rusé du XVIIe siècle s'impose comme un type constitué aux comportements et procédés stéréotypés (par exemple le Scapin de Molière). Les valets de Molière doivent beaucoup à la tradition théâtrale. Ils empruntent leurs caractéristiques (vantardise, couardise, cupidité, ivrognerie, luxure, sens de l'intrigue, irrespect et insolence) aux esclaves astucieux et entreprenants de la comédie latine (Liban et Léonidas dans l'Asinaria de Plaute), au *gracioso* espagnol burlesque, et surtout aux *zannis* de la commedia dell'arte (Arlequin, Brighella).

Dès la fin du XVIIe siècle, on assiste à la naissance d'un nouveau type de valet : les fourberies ne leur suffisent plus, ils commencent à penser à une libération. Ils deviennent les rivaux de leurs maîtres (exemple : Crispin rival de son maître, de Lesage, 1707). Ils deviennent capables de prendre leur place (exemple : Le Joueur, de Regnard). La distance qui sépare maîtres et valets décroît dans le premier tiers du XVIIIe siècle, l'époque est incertaine (désordre politique) et se prête à toutes sortes d'aventures. Le valet supporte de plus en plus difficilement de rester dans l'ombre de son maître. Il ne le respecte plus. Il rêve de justice (*L'Île des esclaves* de Marivaux, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais). Cela aboutira aux conquêtes de la Révolution et à la destruction d'un certain ordre hiérarchique.

Dans le même ordre d'idées, même si Jacques le Fataliste et son maître n'appartient certes pas au genre dramatique, pour autant, la relation entre ces deux personnages est au centre du récit et on peut considérer que Jacques et son maître entretiennent avec leurs compères du théâtre des liens étroits. On retrouve chez Jacques les motifs traditionnels du valet comme son origine sociale : le valet est pauvre et en échange de ses services, le maître lui assure le gîte et le couvert ; dès lors matériellement il dépend entièrement de son maître auquel il est soumis et doit obéissance. Il doit subir les impatiences et les caprices du maître. Sans patronyme, identifié par son unique prénom, le valet est considéré comme un être inférieur et les coups et les injures sont souvent leur lot. Mais le valet, au cours des

siècles, fait de plus en plus preuve de bon sens, acquiert de plus en plus de finesse d'esprit, de conscience sociale et loin de se laisser faire passivement, il revendique son mérite et demande qu'on le regarde comme un être à part entière, «Un Jacques, Un Jacques, monsieur, est un homme comme les autres.» Bien sûr comme on le verra, Jacques n'a pas l'envergure d'un Figaro et ne remet pas vraiment en cause son statut, il n'a pas non plus la hargne de Sganarelle mais il est plus franc que lui, il ne se cache pas derrière un quelconque artifice pour dire à son maître ce qu'il pense de lui. En fait tout l'intérêt du couple Jacques et son maître réside dans le traitement particulier que Diderot en fait : il continue et renouvelle la relation maître / valet. Même si Jacques n'est pas un valet révolutionnaire, même s'il est au contraire assez conformiste «Restons comme nous sommes, nous sommes fort bien tous les deux», il n'en demeure pas moins que la relation qu'il entretient avec son maître est révélatrice de l'évolution des mentalités et de la société au XVIIIe siècle. En effet, Diderot propose un nouveau type de relation entre le maître et le valet, relation plus cordiale, plus humaine, relation complémentaire : chacun doit être à l'écoute de l'autre, respecter l'autre puisqu'ils sont indispensables l'un à l'autre. Bien plus qu'un exemple, à travers Jacques et son maître, Diderot invite le lecteur à réfléchir sur la relation de dépendance en général. «Chacun a son chien» déclare Jacques pour exprimer le besoin que chacun a de dominer, de commander à un autre. Ainsi est posé le principe qui régit la hiérarchie sociale et qui la justifie. «Le ministre est le chien du roi, le premier commis est le chien du ministre» et il conclut que c'est finalement toujours la loi du plus fort qui régit les relations entre les hommes : «Les hommes faibles sont les chiens des hommes fermes».

Au XIXe siècle, si l'on excepte Ruy Blas de Victor Hugo où les rôles tendent à s'inverser, le réalisme et le naturaliste mettent l'accent sur des personnages dévoués jusqu'à l'abnégation. On retiendra particulièrement Félicité (*Un cœur simple*, Gustave Flaubert), la Grande Nanon (*Eugénie Grandet*, Balzac), Germinie Lacerteux des frères Goncourt.

Enfin, le XXe siècle voit l'affirmation d'une individualité et d'une identité sociale. Le valet devient le porte parole d'une classe sociale. La révolte peut même conduire au meurtre : *Le Journal d'une Femme de chambre* d'Octave Mirbeau, *Maître Puntila et son valet Matti* de B. Brecht, *En attendant Godot* et *Fin de partie* de S. Beckett, *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Les Bonnes* de Jean Genet.

Pour aller plus loin

La cérémonie - Claude Chabrol

Scénario : Chaude Chabrol et Caroline Eliacheff, d'après le roman : A judgment in stone de Ruth Rendell. Avec : Sandrine Bonnaire (Sophie), Isabelle Huppert (Jeanne), Jacqueline Bisset (Catherine), Jean-Pierre Cassel (Georges), Virginie Ledoyen (Melinda), Valentin Merlet (Gilles), Dominique Frot (Madame Lantier). 1h51.

Madame Lelièvre, grande bourgeoise provinciale, a trouvé en Sophie la bonne qu'il lui fallait : sérieuse, aux petits soins pour sa famille, un peu bizarre certes, taciturne, froide, et qui, son service fini, s'enferme dans sa chambre et se rive devant la télévision. L'attitude de Sophie tient aussi au secret qu'elle garde au fond d'elle-même : elle est analphabète. Elle est conduite, tout d'abord un peu malgré elle, à se lier avec Jeanne, la postière du village voisin, jeune femme également solitaire, mais qui est tout son contraire : volubile, fantasque et curieuse au point de lire le courrier qu'elle distribue. Sophie et Jeanne se découvrent un point commun, une vilaine affaire dans leur passé : on a soupçonné Jeanne d'avoir tué sa fillette ; et Sophie son père malade. Elles se voient souvent, rient ensemble, se promènent dans la vieille voiture de la postière ou vont aider le curé au Secours Catholique, comme deux meurtrières qui iraient malgré tout faire le Bien, remarque Jeanne.

Et Sophie resterait la perle des bonnes si Jeanne ne la poussait à se révolter. Quand M. Lelièvre note de l'insolence chez elle, il l'attribue à l'influence néfaste de la postière. Mme Lelièvre temporise. Mais un jour, Mélinda, la fille des Lelièvre, découvre le handicap de Sophie et tente de la réconforter. Cette dernière réagit avec violence, lui crache sa haine au visage et lui révèle qu'elle sait aussi un secret la concernant : Mélinda est enceinte. La jeune fille rapporte la scène à ses parents. Sophie est renvoyée.

Le soir, les Lelièvre ont décidé de profiter en famille d'un opéra diffusé à la télévision, et Mélinda l'enregistre sur son magnétophone. Sophie pénètre dans la maison avec Jeanne, qui la pousse à l'irrémédiable : le massacre de la famille avec le fusil de chasse du père. «On a bien fait !» dit Jeanne et elles se séparent comme si tout allait bien. Mais la postière ne va pas loin : elle est percutée dans sa voiture tombée en panne par la camionnette du curé. Et les policiers retrouvent près d'elle le magnétophone de Mélinda dont la bande enregistrée accuse les deux amies.

Le dernier plan du film montre Sophie (Sandrine Bonnaire), seule, son visage se détachant sur le ciel noir d'une nuit au fond de laquelle le crime est enfoui. Ce plan évoque une remarque de Truffaut sur le matériau des films de Hitchcock: « Ce ne sont pas des préoccupations de jour comme on peut en trouver dans les films sur le chômage, le racisme, la misère, ou encore des films sur les problèmes quotidiens entre hommes et femmes, mais ce sont des préoccupations de la nuit, donc des préoccupations métaphysiques.» Telle est cette cérémonie qui, dans sa peinture savamment aiguisée des rapports de classe, parle moins de la volonté de gagner une autre place, meilleure, dans le monde, que du désir, bien plus obscur, de supprimer la place de l'autre pour en avoir une à soi.

Avec Jeanne (Isabelle Huppert), dont les Lelièvre sont la cible favorite, la cérémonie du titre devient plus que jamais une mort annoncée, le suspense ne reposant que sur la manière dont elle sera conduite. Le film dans son ensemble consiste d'ailleurs en une cérémonie au sens traditionnel, longue scène d'exposition d'une situation qu'alimentent seulement quelques variations sur

un même thème, et la certitude, dès le départ, que quelque chose va craquer. Chabrol signe l'arrêt de mort des Lelièvre par un unique plan du pur effroi: vue générale du grand salon où les Lelièvre suivent un opéra à la télévision tandis qu'au-dessus d'eux, sur un petit palier balcon, Sophie et Jeanne les toisent. La simple révélation de cet aménagement de la pièce glace le sang, symbole de la revanche que tient alors Sophie, qui jouit enfin d'un point de vue imprenable, d'un regard dominant la situation et lui conférant tout le pouvoir. Brillante utilisation du décor qui correspond à un autre procédé hitchcockien : « C'est toujours la question de choisir la taille des images en fonction des buts dramatiques et de l'émotion, et non pas simplement dans le dessin de montrer le décor », disait Hitchcock à Truffaut en réponse à cette remarque: « Je pense à une chose qui constitue probablement une règle dans votre travail. Vous ne montrez la totalité du décor qu'au moment le plus dramatique de la scène. »

Nul doute que Chabrol ait gardé cette image en réserve, car il aurait été facile, et banal, de l'utiliser dans la scène ou madame Lelièvre fait visiter la maison de Sophie, laquelle scène est ingénieusement écourtée.

Sophie s'achemine vers la cérémonie finale car elle ne peut trouver sa place dans le monde. La scène initiale d'accord cordial, informel, se double d'une mise en scène très formalisée : madame Lelièvre se tient à sa place alors que Sophie prend la place qu'elle lui donne. La règle vaut pour toute la famille Lelièvre qui a un faible pour les postures arrêtées qui confortent et concrétisent leur position de maîtres: attablés (au café, à la cuisine, dans la salle à manger) où campés sur le grand canapé du salon. Les Lelièvre sont toujours bien installés, entrant par la porte principale alors que Sophie passe toujours par la porte de service.

La deuxième scène du film avait déjà montré que l'ordre social imposé, chacun à sa place, était fragile. Madame Lelièvre est venue attendre Sophie à la gare de Saint-Malo, mais sur le quai, nulle bonne en vue. Contrariée madame Lelièvre attend. Soudain elle aperçoit Sophie, déjà arrivée, sur un autre quai pas du tout là où elle devait apparaître. Cette scène si banale suscite un profond sentiment d'inquiétude qui repose entièrement sur la valeur donnée à la construction spatiale: en changeant de place Sophie organise la rencontre, rompt avec la situation de soumission à laquelle madame Lelièvre l'avait tacitement assujettie et inverse le rapport de forces.

La révélation de l'analphabétisme donne bien sûr l'impulsion décisive. La motivation n'est pourtant pas placée sur le plan psychologique (le visage de Sandrine Bonnaire d'un animal traqué ou d'une statue de pierre, impressionnant et indéchiffrable). C'est l'idée maîtresse du film qui s'affirme ici : l'incapacité de lire est présentée comme une souffrance du regard; la douleur viscérale de Sophie, exclue du monde de ceux qui peuvent maîtriser, dominer ce qu'ils voient. «La cérémonie» n'est donc pas un film sur l'analphabétisme, mais bien sur cette oppression d'une classe qui a le pouvoir d'imposer une place et qui tombe sur une marginale qui ne peut viscéralement pas s'y conformer.

La télévision neutralise les antagonismes, idéal à la portée de chacun, culturel et narcissique chez les Lelièvre, fusionnel pour Sophie qui, face à l'écran, semblant l'englober comme un cocon fœtal jouit enfin d'un monde où le visible cesse de la persécuter, de la disqualifier et lui donne une place. Ces moments d'intimité hypnotique ont le mérite de renouveler les thèses sur le petit écran: il est clair que si tout le monde restait devant le petit écran, on éviterait ici une sanglante tuerie.

Bibliographie : Frédéric Strauss, *Les Cahiers du Cinéma* n°494, septembre 1995